

L'INTERTEXTUALITE CHEZ THIEFAINE

Hubert-Félix Thiéfaine apparaît en même temps que trois concepts nouveaux. L'autofiction, que Doubrovsky va théoriser en 1979¹, l'intertextualité, que Julia Kristeva va théoriser en 1969² et le postmodernisme, que Jean-François Lyotard va théoriser en 1979³. En effet, les premières chansons de Thiéfaine datent de la fin des années soixante (« Je t'en remets au vent »⁴), son premier spectacle, de 1973, « un "one-dog-show" intitulé *Comme un chien dans un cimetière* »⁵ et son premier album de 1978⁶. En outre, le succès commercial va apparaître en même temps que les années quatre-vingt, décennie postmoderne par excellence.

Ce qui ne serait a priori qu'une aimable coïncidence prend du relief si l'on considère que les textes de cet auteur font la part belle à tous les procédés de l'intertextualité, sont très largement autobiographiques et signalent un univers postmoderne. Ces notions, pourtant apparemment fort éloignées l'une de l'autre, vont se rejoindre dans l'œuvre thiéfainienne afin d'y constituer un univers tout à la fois personnel et cohérent, et cependant toujours ouvert à d'autres horizons.

En effet, Thiéfaine va faire appel à de nombreuses références⁷ (nous pourrions presque dire « cautions ») littéraires qui sont fondamentalement représentatives des motifs obsessionnels et autobiographiques de l'auteur que nous pourrions résumer par cet oxymore : la dérision mélancolique. Cependant, ces références n'ont pas toutes le même statut. En effet, nous distinguerons les ascendances assumées et revendiquées (notamment dans les différentes interviews) mais qui ne se retrouvent presque jamais dans les chansons ; les références que seul le paratexte va permettre d'identifier ; et celles qui figurent dans le corps du texte, que ce soit sous forme de collage, d'allusions, de références (au sens intertextuel du terme), de citations, de parodie, de pastiche et/ou de réécriture.

Extrêmement représentative de l'univers thiéfainien, la dérision mélancolique peut être définie comme la volonté de l'auteur de ne jamais céder exclusivement à l'un ou l'autre des pôles de cette notion, mais de systématiquement les faire cohabiter. Soit en tempérant un univers sombre par des procédés humoristiques, soit en atténuant la tonalité essentiellement comique du texte en le rattachant à des évocations plus profondes. Cela se retrouve par exemple dans *La fille du coupeur de joints*⁸ ou *Cabaret Sainte-Lilith*⁹. En effet, cette première chanson se veut une pochade étudiante et accumule les traits d'humour parfois scabreux (« une tranche de tagada-tsoin-tsoin »). Néanmoins, elle sera contrebalancée par des éléments plus sombres, ici les « cinq chômeurs » qui essaient d'oublier leur quotidien avec cette fille providentielle qui leur procure à la fois la drogue et le sexe. Quant à la deuxième chanson, elle évoque un univers de perte extrêmement sombre (« tu descends le quartier où les mômes jouent aux dames / et me font voir la came dans le creux de leur main »), mais également contrebalancé par une musique très rythmée, par un refrain aux accents humoristiques chanté par des choristes féminines adultes et juvéniles et par l'insertion d'une homélie de Jean-Paul II¹⁰. En outre, ces deux textes vont aussi se rattacher à la vie de l'auteur. En effet, lorsque Thiéfaine compose *La fille du coupeur de joints*, il est étudiant, on est à la fin des années soixante et ses préoccupations sont celles de ses personnages. En revanche, lorsqu'il écrit *Cabaret Sainte-Lilith*, l'humeur est beaucoup plus sombre et la drogue, loin de procurer les sensations de la chanson précédente, aurait plutôt tendance à

1 Doubrovsky, Serge « L'initiative aux mots. Ecrire sa psychanalyse. », dans *Cahiers Confrontation*, N°1, printemps 1979.

2 Julia Kristeva, *Sèmiôtiké. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, collection « Tel Quel », 1969.

3 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

4 *Je t'en remets au vent* (2'23"), Album : *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, Sterne STE 26 503, 1978. Thiéfaine ayant plusieurs fois changé de maison de disques, je ne citerai que la dernière parution commercialisée. En revanche, la date sera toujours celle de la première publication. La discographie complète avec les différentes maisons d'édition telle qu'elle a été officiellement établie par Jean Thiéfaine dans sa biographie (cf. infra) se trouvera à la fin de l'article.

5 Jean Thiéfaine, *Hubert-Félix Thiéfaine : jours d'orage*, Paris, Fayard/Chorus, 2005, p.67.

6 *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir* (op.cit.).

7 Nous employons ce mot dans son acception courante et non dans le sens que différents théoriciens de l'intertextualité lui ont accordé, notamment Annick Bouillaguet dans *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Champion, 2000 : « emprunt non littéral explicite ».

8 *La fille du coupeur de joints* (3'52"), in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir* (op.cit.).

9 *Cabaret-Sainte Lilith* (5'46"), Album *Dernières balises (avant mutation)*, Sterne/CBS STE CD 26 515, 1981.

10 « N'a-t-il pas été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu? Hors de cela, l'homme n'a pas de sens ; l'Homme n'a un sens dans le monde que comme image et ressemblance de Dieu » (Voyage apostolique à Paris et Lisieux (30 mai – 2 juin 1980). Homélie du Saint-Père Jean-Paul II, Le Bourget, Dimanche 1^{er} juin 1980).

emmener l'auteur vers l'addiction. Il dira même à propos de l'album dans lequel figure cette chanson : « A l'époque, je prenais pas mal de dope, j'avais des sortes de visions ; c'était toujours la mort qui arrivait. [...] Je travaillais sur *Dernières balises* ..., qui a une écriture junkie. »¹¹.

Concernant plus particulièrement l'intertextualité, la dualité dérision/mélancolie va d'abord se retrouver dans des évocations que seul le recours à des documents externes à l'œuvre permettront d'identifier. C'est le cas, par exemple, de l'influence assumée par Thiéfaine d'auteurs comme Léo Ferré, Benjamin Péret, Villon ou Lautréamont. Or, si Villon peut être reconnu dans ce vers¹² : « les quais seront encombrés de pendus / laissant claquer leur mâchoire dans le vent » qui est une allusion à *La ballade des pendus*, s'il est cité ici¹³ : « Villon prisonnier de la tour / qui sera ton Charles d'Orléans », Lautréamont, en revanche, n'aura les honneurs que d'une seule chanson à travers une citation non référencée : « ils ont cru s'enivrer des chants de Maldoror »¹⁴. Quant à Léo Ferré et Benjamin Péret, ils ne seront jamais cités. En revanche, chacun de ces auteurs va être à l'origine de l'atmosphère de certaines chansons. En effet, dans *Exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable*¹⁵, par exemple, si le propos parodie la confession chrétienne, il est tempéré par le pastiche du Léo Ferré de l'époque de *La solitude*¹⁶ (chanson par ailleurs reprise sur scène par Thiéfaine lors de sa tournée 94-95). Cela va donner au texte une dimension qui va lui permettre d'aller au-delà du simple *Confiteor* en le rattachant à l'univers de Léo Ferré. Dans *La vierge au Dodge 51*¹⁷, l'ambiance particulièrement surréaliste va évoquer Péret et Lautréamont et permettre ainsi les mêmes possibilités. Cependant, seuls des lecteurs/auditeurs avertis vont être à même de saisir l'allusion. Ce qui signifie que si Thiéfaine joue avec l'univers des auteurs dont il s'inspire, il ajoute aux textes une plus-value qui lui est propre. Ainsi, par exemple, il n'est pas besoin d'avoir écouté Léo Ferré pour comprendre la dimension tout à la fois chrétienne et existentialiste de *Exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable*. De la même manière, l'aspect tout à la fois absurde et comique de *La vierge au Dodge 51* n'échappera à personne. Ainsi, s'il est véritablement constitutif de l'écriture de Thiéfaine, ce premier procédé intertextuel ne va pas être le plus pertinent, en tous cas en termes de lisibilité. Néanmoins, à l'instar de Proust qui dit dans une lettre adressée au critique Ramon Fernandez et citée par Tiphaine Samoyault¹⁸ : « Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. » (que l'auteur interprète ainsi : « Se consacrer au pastiche pour se délivrer du plagiat »), ce procédé permet à Thiéfaine d'assumer ses influences tout en s'en libérant, puisque son principal souci a été, à ses débuts, de se départir de l'ombre trop prégnante de Léo Ferré : « Ferré est très important pour moi et surtout au début des années 70. Je me suis battu pour changer mon écriture car je me suis aperçu que je faisais du sous-Ferré à une certaine période – il n'y avait que Ferré pour moi – j'écrivais comme Ferré mais en moins bien. »¹⁹ Ainsi, une première utilisation de l'intertextualité va avoir pour but de définir les influences tout en s'en prémunissant.

Mais la dualité dérision/mélancolie va aussi se manifester par des éléments paratextuels, cette fois-ci sans rapport direct avec les influences profondes revendiquées par l'auteur. Ainsi, dans l'album *Le bonheur de la tentation*²⁰, Thiéfaine a ouvert et fermé le livret par deux citations. La première, extraite d'une prière chrétienne en latin : « ... et ne nos inducas in tentationem / sed libera nos a malo ... », est le signe d'une solennité extrême et vient renforcer le sens du titre de l'album. Elle va cependant être référencée ainsi : « proverbe néocrétacé », annulant par là même la solennité par son aspect comique. Quant à la deuxième, totalement fantaisiste, en allemand et sans guillemets : « ... und meine letzte tentation ist noch für deine hose ... » (qu'on pourrait traduire par : et ma dernière tentation est encore pour ton pantalon), elle va être référencée très sérieusement ainsi : « karl marx à friedrich engels ». Encore une fois il y a toujours contrebalancement d'un aspect (comique ou sérieux) par un autre à l'intérieur du procédé intertextuel dans le

11 Propos cités par Pascale Bigot dans *Hubert-Félix Thiéfaine*, Paris, Seghers, 1988, p.29 et Jean théfaine, op. cit., p.106.

12 *L'ascenseur de 22h43 1^{ère} partie* (3'07"), in *Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir*, op. cit.

13 *Télégramme 2003* (3'47"), Album *Scandale mélancolique*, CD RCA/Sony-BMG 82876 718672, 2005.

14 *Les dingues et les paumés* (4'41"), Album *Soleil cherche futur*, Sterne/CBS STE CD 26 516, 1982.

15 *Exercice de simple provocation avec 33 fois le mot coupable* (8'57"), Album *Le bonheur de la tentation*, CD Tristar/Sony TSR 489 832, 1998.

16 Léo Ferré, *La solitude* (5'22"), Album *La solitude*, 33T Barclay 90 311, 1971.

17 *La vierge au Dodge 51* (2'50"), Album *Autorisation de délirer*, Sterne/CBS STE CD 26 505, 1979.

18 Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, collection 128, 2010, p.40.

19 Interview de Thiéfaine par Gil Chauveau pour la revue *Music'n'show* N°7, juin 1988.

20 *Op. cit.*

but de ne jamais permettre au lecteur/auditeur de prendre l'auteur au sérieux. Une manière pour lui de se cacher, puisque comme nous l'avons dit, il s'investit personnellement dans ses chansons. Mais nous reviendrons sur cette volonté de se livrer en avançant masqué.

Dans la même optique que les citations précédentes, le collage sera également convoqué par Thiéfaine. Ainsi, dans *Diogène série 87*²¹, un passage du *Satyros* de Goethe (la dernière réplique de Satyros au cinquième acte) rapporté par Jurgen Frens est inséré directement dans la chanson pour signifier l'aspect comique et dérisoire du chanteur de variétés actuel. Il y a donc utilisation d'un texte d'un auteur représentatif d'un mouvement aux accents peu fantaisistes, le Sturm und Drang, à des fins triviales et détournées. Mais, comme pour les citations précédentes, il faut le recours au paratexte pour identifier précisément l'œuvre collée puisque la référence précise du texte ne se trouve que dans le livret, à la dernière page, celle des crédits : « extraits du "Satyros" de Goethe dans "DIOGENE SERIE 87" ». Ce procédé a d'ailleurs été utilisé auparavant dans *Cabaret Sainte-Lilith* avec le collage d'un extrait d'une homélie de Jean-Paul II²² qui donne une tonalité comique à la chanson puisque dans le discours collé il est question de préciser que l'homme est à l'image de dieu alors que dans la chanson, les êtres humains dont il est question sont tous des paumés d'un bar de nuit : drogués, prostitués ... Cependant, si là encore le recours au livret (dans ce cas précis, un poster) est indispensable, la référence est encore moins précise que pour *Diogène série 87* puisque sous le titre de la chanson et après le nom des musiciens se trouve simplement cette mention : « avec la participation de Jean Paul II ».

Et ce problème de l'attribution nominative des passages cités ou collés prend ici une dimension capitale. En effet, comme nous traitons de chansons et non de textes plus longs comme des romans, la question de l'attribution de tel ou tel passage convoqué se pose d'autant plus que l'auteur doit dire le maximum de choses en un minimum de temps. Or, citer les sources alourdirait le texte. Se pose donc le problème du plagiat. Doit-on dire, si nous trouvons des citations non référencées, non signalées par la typographie (qui, de toute façon ne s'entendrait plus lors de l'écoute de la chanson) que l'auteur est un plagiaire ? Associée à la notion relativement moderne d'auteur, elle est d'autant plus liée à la chanson que ce genre est non seulement lui aussi résolument moderne (tout au moins dans la forme qu'on lui connaît, qu'il s'agisse de variétés ou d'autres sous-genres ; et dans ce domaine ils sont légion), mais également très protégé par la loi (l'actuel débat sur le téléchargement illégal en est l'une des meilleures illustrations). Or, ce genre de situation se retrouve très fréquemment dans l'œuvre thiéfainienne. C'est le cas, par exemple, dans ce vers : « à trop squatter les lupanars / on prend l'affreux rire de l'idiot »²³, qui évoque, comme *Diogène série 87*, le côté dérisoire du chanteur de variétés. La citation de Rimbaud est évidente et rien ne la signale, ni dans le texte, ni dans le paratexte. Plus problématique encore, la chanson *Affaire Rimbaud*²⁴ qui n'est bâtie que sur des citations du poète éponyme que rien non plus, sinon la culture du lecteur/auditeur ne permet de distinguer. D'autant que l'auteur n'est cité que dans le titre et ne reviendra plus que sous la forme d'un prénom dans le refrain : « horreur Harrar Arthur ». Aucune mention d'aucune référence dans le livret non plus. Doit-on pour autant dire que Thiéfaine est un plagiaire ? Mon propos n'étant pas de régler cet épineux problème, je me contenterais de citer Roland Barthes : « Dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où. »²⁵ avant de partir du principe que puisque l'auteur de chansons est limité par les contraintes du genre, il ne peut pas y avoir plagiat si l'intention est d'utiliser le texte à d'autres fins que celles auxquelles le destinait l'auteur cité. Ainsi, lorsque Thiéfaine cite Jean Ferrat dans *Psychanalyse du singe*²⁶ : « Je ne chante pas pour passer le temps »²⁷, la parodie est évidente puisqu'il va dire exactement le contraire que ce que chantait Ferrat. Il y a donc volonté de convoquer le texte cité pour nourrir un propos différent. Et c'est bien ainsi que Thiéfaine conçoit la citation. En effet, dans *Affaire Rimbaud*, tous les emprunts sont là comme autant d'indices permettant au canteur²⁸-enquêteur d'essayer de résoudre l'affaire annoncée par le titre.

Cela étant, cette manière de procéder implique, pour que la compréhension soit parfaite, que le lecteur/auditeur possède une culture commune. Ainsi, lorsque Thiéfaine chante « et je traîne dans cette

21 *Diogène série 87* (5'15"), Album *Météo für nada*, Sterne CBS STE 26 527, 1986.

22 Cf. *Supra*.

23 *Psychanalyse du singe* (3'20"), Album *De l'amour, de l'art ou du cochon*, Sterne CBS STE CD 26 509, 1980.

24 *Affaire Rimbaud* (3'01"), in *Météo für nada* (op.cit.).

25 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p.330.

26 Op. cit.

27 Jean Ferrat, *Je ne chante pas pour passer le temps*, Album *Potemkine*, Barclay 70 904 M, 1965.

28 Mot emprunté à la cantologie et à Stéphane Hirschi, il équivaut à la notion de narrateur dans le récit et part du principe que toute chanson doit être portée par une voix.

galerie où ma mère me chanta / no love today bébé my milk is gone away »²⁹, il faut non seulement comprendre que le passage en anglais est une citation, mais qu'en plus elle est détournée. En effet, dans la version originale, *No Milk Today*³⁰, la phrase était tournée ainsi : « no milk today my love is gone away ». La chanson d'amour mélancolique originale reste, mais elle va être réattribuée dans la version de Thiéfaine à un amour ambigu lié à la mère. Même chose pour les évocations du *Voyage au bout de la nuit* de Céline. On en retrouve une référence ici : « Gauguin sans toile et sans pinceau / revisité en Bardamu »³¹, qui parlera à ceux qui connaissent plus ou moins vaguement le roman, mais cette autre allusion est moins évidente : « on vient tous d'un immense amour / d'une histoire d'acides aminés / pour caniches & pour troubadours »³².

Et ce problème, s'il se pose en effet pour les citations, va être encore plus important concernant les allusions. En effet, lorsque Thiéfaine évoque Malcolm Lowry dans *Pulque, mescal y tequila*³³, même si le nom de l'auteur est cité : « welcome señor Malcolm Lowry / sous la lune caustique et sanguine », les allusions restent imperméables pour qui n'a pas lu *Au-dessous du volcan*. En effet, les vers suivants : « jour des morts à Oaxaca », « dans le bus pour Cuernavaca / j'révisé ma tendresse des volcans / hôtel-casino de La Selva » s'ils interpellent pour les noms de lieux évoqués, ne parleront qu'à ceux qui ont lu le livre. De la même manière, cette allusion : « sous la lune caustique et sanguine » restera imperméable pour qui ne connaît pas la bibliographie de cet auteur puisqu'elle renvoie à *Lunar caustic*³⁴, roman posthume. Et les allusions à Lowry dépassent même le cadre de cette chanson hommage puisqu'on en trouve dans des chansons antérieures comme *Redescente climatisée*³⁵ : « moi je suis en exil ton consul ivre mort / bavant sur ta benzine », *Ad orgasmum aeternum*³⁶ : « je reviendrai jouir sous ton volcan », ou bien encore *Un vendredi 13 à 5h*³⁷ : « ce jour-là j'pèterai mon cockpit / dans la barranca del muerto ». De la même manière, il y a souvent des allusions au mythe de la caverne de Platon, comme dans *713 705 cherche futur*³⁸ : « les monstres galactiques projettent nos bégaiements / sur les murs de la sphère où nous rêvons d'amour » ou *Whiskeuses images again*³⁹ : « j'm'amuse à quitter la caverne / à voir si l'on danse en éveil / dans les particules du soleil ».

Cette volonté manifeste de truffer ses textes de références intertextuelles pourrait n'être qu'un jeu, fût-il littéraire et signifiant comme peuvent l'être toutes les œuvres postmodernes tel qu'Umberto Eco les définit : « Je crois cependant que le post-moderne n'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux, un Kunstwollen, une façon d'opérer. [...] Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré. De sorte que si, avec le moderne, ne pas comprendre le jeu, c'est forcément le refuser, avec le post-moderne, on peut ne pas comprendre le jeu et prendre les choses au sérieux. »⁴⁰. Jeux abondamment utilisés par un auteur comme George Perec, par exemple, notamment dans *La vie mode d'emploi*. Cependant, chez Thiéfaine, cet aspect ludique prend une dimension supplémentaire dans la mesure où il s'investit systématiquement dans ses chansons en leur donnant une coloration autobiographique.

Ainsi, ce que j'appellerai la « série mythologique » puisque constituée d'un ensemble de chansons qui utilisent des figures de la mythologie, à savoir *Narcisse 81*⁴¹, *Diogène série 87*⁴², *Orphée nonante-huit*⁴³ et *Eurydice nonante-sept*⁴⁴, met particulièrement en évidence ce procédé. En effet, dans *Narcisse 81*, si la

29 *Solexine et Ganja* (6'22"), in *Soleil cherche futur* (op.cit.).

30 Herman's Hermits, *No Milk Today* (2'56"), Album *There's a Kind of Hush All Over the World*, MGM Records E4438, 1967.

31 *Errer humanum est* (4'27"), in *Météo für nada*, op. cit.

32 *Loin des temples en marbre de lune* (3'31"), Album *Scandale mélancolique*, CD RCA/Sony-BMG 82876 718672, 2005. On aura bien sûr reconnu cette réplique célèbre du *Voyage au bout de la nuit* : « Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches ... ».

33 *Pulque, mescal y tequila* (6'), Album *Eros über alles*, Sterne/CBS STE 26 527, 1988.

34 In Malcolm Lowry, *Romans, nouvelles et poèmes*, Paris, LGF, collection Pochothèque Classiques Modernes, 1995.

35 *Redescente climatisée* (4'57"), in *Dernières balises (avant mutation)* (op.cit.).

36 *Ad orgasmum aeternum* (4'21"), in *Soleil cherche futur* (op.cit.).

37 *Un vendredi 13 à 5h* (5'), Album *Alambic/sortie-sud*, Sterne/CBS STE CD 26 517, 1984.

38 *713 705 cherche futur* (4'39"), in *Soleil cherche futur* (op.cit.).

39 *Whiskeuses images again* (3'50"), in *Alambic/sortie-sud* (op.cit.).

40 Umberto Eco, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, collection Biblio Essais, 2000, p.75-78.

41 *Narcisse 81* (3'25"), in *Dernières balises (avant mutation)* (op.cit.).

42 Op. cit.

43 *Orphée nonante-huit* (4'11"), Album *La tentation du bonheur*, CD Tristar/Sony TSR 485 415, 1996.

44 *Eurydice nonante-sept* (4'17"), in *Le bonheur de la tentation* (op.cit.).

référence au personnage métamorphosé en la fleur qui porte son nom est bien présente dans le titre, elle l'est aussi dans le refrain : « Narcise, balise ta piste » et dans quelques allusions dont : « il pleut des nénuphars en face / des miroirs où glissait ton corps » ou : « tu pensais franchir le miroir ». Mais ces références sont cependant doublées d'allusions au monde du spectacle : « te maquillant le bout des yeux » et du rock en particulier : « laissant la place / à ce larsen qui te distord », « tu fais semblant de rocker ». Cela va permettre d'associer la figure mythologique à celle du chanteur (et non du canteur), autorisant ainsi l'auteur à s'investir personnellement à travers le personnage. Les allusions au monde de la route : « la nuit te glace au fond d'un train », « voyageur du petit matin / tu rentres de tes insomnies » et à celui de la drogue : « et ta petite sœur qui s'tape ton fixe », « ils vendent des orgasmes en sachet » vont renforcer ce rapprochement puisqu'ils sont évocateurs du quotidien de l'auteur à cette époque (cf. note 11).

Diogène série 87 et *Orphée nonante-huit* vont davantage insister sur la place du chanteur Thiéfaïne dans le monde de la variété pour la première : « et tu rigoles des histrions / qui cherchent dans l'opéra mundi / les succès sucettes à crampons / qui les fera goder pour la nuit » et sur ses aspirations personnelles pour la deuxième : « tu voudrais toujours être ailleurs / dans un antique flux migrateur / espion des cercles infernaux / des cirques où tu sacrifies ton ego / tu voudrais franchir la lumière / & t'exiler loin de la terre / mais tu sais que les étoiles qui brillent / se trouvent toujours dans les chambres des filles ».

Néanmoins, on trouve dans les deux derniers vers précédents ce qui sera une autre préoccupation importante de Thiéfaïne, le rapport aux femmes. En effet, si dans *Orphée nonante-huit*, le chanteur se penche sur son ego, il met aussi ses préoccupations en relation avec les femmes, ce que confirmera la dernière chanson, *Eurydice nonante-sept* : « la vie est un songe où ton pauvre Orphée / se traîne comme un mendiant sans voix / comme un ange perdu un idiot qui sait / qu'il a vu l'invisible en toi ».

Cet aspect se retrouve également dans les récritures, notamment celle de « L'albatros » de Baudelaire, *Syndrome albatros*⁴⁵. En effet, si l'auteur reprend le poème de Baudelaire à travers certaines allusions liées notamment à la souffrance : « poète estropié », « busard blessé », afin de nous parler de sa condition de poète dérisoire : « clown masqué », « fier de ton déshonneur de poète estropié », « tu fixes dans les brumes terra prohibida », il va cependant indissolublement lier cette condition à la femme. En effet, si le canteur souffre d'un « syndrome albatros », il n'est en réalité albatros que par gémellité : « vois la fille océane des vagues providentielles / qui t'appelle dans le vert des cathédrales marines / c'est une fille albatros ta petite sœur jumelle / qui t'appelle et te veut dans son rêve androgyne ». La femme est donc vue comme un double recherché – le mythe de l'androgyne – alors qu'elle était vue précédemment comme un être plus maléfique : « dans les eaux troubles et noires des amours comandos », « les amants fous maudits couchés sur le grésil ». Nous retrouvons le double aspect déjà mis en évidence entre dérision (l'aspect maudit de la femme) et mélancolie (la recherche de l'androgyne).

Et cette vision de la femme va se poursuivre à travers les références à Lilith, que nous retrouvons dans deux chansons, principalement, qui vont poser les bases de ce rapport particulier aux femmes. La première, *Cabaret Sainte-Lilith*⁴⁶, dont le titre oxymorique met en évidence le côté bifide du féminin ; et la deuxième, *Lorelei Sebasto cha*⁴⁷, qui mélange un avatar romantique de Lilith avec un personnage de prostituée. Mais les références à Lilith ou à ses avatars ne s'arrêtent pas là. On en retrouve des évocations dans de nombreuses autres chansons, dont *Quand la banlieue descendra sur la ville*⁴⁸ : « mercenaires de Lilith contre miliciens d'Eve » ou *Les fastes de la solitude*⁴⁹ : « tandis que Mélusine aux longs cheveux défaits / t'organise une party dans la brume des marais ». En effet, le personnage de la sirène, selon Vanessa Rousseau, va se rattacher à Lilith, ce que décrit très bien Vanessa Rousseau⁵⁰ : « Lilith est souvent figurée dotée d'une queue de poisson, d'ailes, de nageoires et capable de prendre l'aspect d'un serpent (...) elle peut être également rapprochée de Mélusine, des ondines et des vouivre (...) »

Ainsi, Thiéfaïne propose donc des chansons qui utilisent toutes les ressources de l'intertextualité pour autoriser des sursignifications par le recours aux textes évoqués, mais aussi pour faire part de ce qui fonde son univers, une dichotomie entre dérision et mélancolie, l'une tempérant systématiquement l'autre afin de mieux dissimuler l'aspect autobiographique de sa production et nous signifier son regard sur les femmes. Nous pouvons donc avancer l'hypothèse, en nous risquant, comme l'a fait Jean-Pierre Zubiare dans les

45 *Syndrome albatros* (4'54"), in *Eros über alles* (op.cit.).

46 Op. cit.

47 *Lorelei sebasto cha* (3'59"), Album *Soleil cherche futur* (op.cit.).

48 *Quand la banlieue descendra sur la ville* (5'50"), Album *Défloration 13*, CD Epic/Sony Music EPC 501 900.

49 *Les fastes de la solitude* (7'04"), in *Défloration 13* (op.cit.).

50 Rousseau, Vanessa « Lilith : une androgynie oubliée », dans *Archives sociales des sciences et des religions* N°123, CNRS – EHESS, juillet-septembre 2003, p. 66.

colonnes de cette revue, à « approcher [l']œuvre à partir de distinctions taxinomiques qui ne peuvent qu'en réduire la dynamique interne »⁵¹ et dire que Thiéfaine est un chanteur postmoderne, puisqu'il utilise l'intertextualité et le jeu autobiographique pour instaurer une connivence entre lui et son lecteur/auditeur.

DISCOGRAPHIE

Albums studio.

Tout corps vivant branché sur le secteur étant appelé à s'émouvoir ..., Masq, Sterne, Paris, 1978. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Autorisation de délirer, Masq, Sterne, Paris, 1978. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Hubert, Félix ou Thiéfaine ? / De l'amour, de l'art ou du cochon ?, Masq, Sterne, Paris, 1980. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Dernières balises (avant mutation), Masq, Sterne, Paris, 1981. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Soleil cherche futur, Masq, Sterne, Paris, 1982. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Alambic / sortie-sud, Masq, Sterne, Paris, 1984. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Météo für nada, Masq, Sterne, CBS, Paris, 1986. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Eros über alles, Masq, Sterne, CBS, Paris, 1988. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Chroniques bluesymentales, Justine, Paris, 1990. Réédition : Sony Tristar, Paris, 1994.
Fragments d'hébétude, FNAC Music, WMD, Paris, 1993. Réédition : Sony, Paris, 1995.
La tentation du bonheur, Sony Music Entertainment, Paris, 1996.
Le bonheur de la tentation, Sony Music Entertainment, Paris, 1998.
Défloration 13, Sony Music Entertainment, Paris, 2001.
Scandale mélancolique, Sony BMG Music Entertainment, Paris, 2005.
Amicalement blues (en duo avec Paul Personne), Sony BMG, Paris, 2007.

Albums live.

En concert, Masq, Sterne, Paris, 1983. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
En concert, vol.2, Masq, Sterne, CBS, Paris, 1986. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
Routes 88, Off the track records / Just'in, Paris, 1988. Réédition : Sony BMG, Paris, 1995.
Paris-Zénith, Sony Music Entertainment, Paris, 1995.
En concert à Bercy, Sony Music Entertainment, Paris, 1999.
Au Bataclan, Sony Music Entertainment, Paris, 2002.
Scandale mélancolique Tour, Sony BMG, Paris, 2007.

Compilations

78-83, Masq, Sterne, Paris, 1988. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
84-88, Masq, Sterne, Paris, 1989. Réédition : Sony BMG, Paris, 2007.
78-98, Sony BMG, Paris 1998.
Les fils du coupeur de joints (Tribut à Thiéfaine), Sony Music Entertainment, Epic, Paris, 2002.
Les indispensables, Sony BMG, Paris 2006.
Séquelles, Sony Music Entertainment, Columbia, Paris 2009.

BIOGRAPHIES

Bigot, Pascale, *Hubert-Félix Thiéfaine*, Seghers, Paris, 1988.
Thiéfaine, Jean, *Hubert-Félix Thiéfaine : jours d'orage*, Fayard, Paris / Editions du Verbe - « Chorus », Brézolles, 2005.
Chapuzet, Jean-Charles, *Entre trois grammes et cinq heures du matin*, Les presses du Belvédère, Talant, 2009.

Jean-Christophe LOISON, professeur au lycée Pierre et Marie Curie de Saint-Lô

51 Zubiate, Jean-Pierre, « "Ma langue natale est morte dans ses charentaises ..." : Hubert-Félix Thiéfaine, l'hermétisme critique et le rock littéraire », dans *La chanson politique en Europe*, études réunies par Céline Cecchetto et Michel Prat, revue *Eidôlon* N°82, Bordeaux, LAPRIL, 3^{ème} trimestre 2008.